

TELETEATROS

EL BESO DE LA TELEVISION ARAÑA

Todos los días hábiles de la semana, de 3 a 4 de la tarde, un millón de personas se sientan ante el televisor para vivir "Pasiones". El 15 de junio pasado la revista *TV Guía* resumía lo que debía ocurrir en Canal 9 a esa hora exactamente: "Eduardo balea a Mariano. Estrella y Delicia sufren una crisis nerviosa. Martina le prohíbe a Milagros que vuelva a ver a Rafael Linares y la echará de su casa. Italo discute con Abel y le grita que Milagros es su amante". Así hasta que "finalmente, Santiago amenaza a Antonela con contarle toda la verdad sobre ella a Martina". Cuando el capítulo acabe, otro millón de personas se dispondrá a ver, por el mismo canal, "Atrévete", un teleteatro venezolano y otras 400 mil optarán por "Mi nombre es coraje", por el 2. Los martes a las 21, por el 13, serán casi dos millones de personas las que se enfrenten con "De carne somos", telecomedia sentimental y costumbrista y los jueves a las 22 "Vínculos II" captará la atención de 670 mil individuos. Pese a su despliegue de producción, "Niña moza", teleteatro importado por el 11 desde Brasil, llegará a otros 170 mil. Menos que las exploraciones sobre el poder que hace "Contracara" que, según la empresa Mercados y Tendencias convocó a un promedio de 250 mil personas cada miércoles de junio en ATC y menos que "Hombres de ley", que por el mismo canal llega a unas 380 mil.

Los unitarios, las series y miniseries que se suman al amplio género del teleteatro, junto a las telecomedias, abarcaban según un estudio realizado en agosto de 1985 por Aníbal Ford el 18 por ciento de toda la programación nacional. Si esa programación se veía desde la Capital, casi una de cada cuatro propuestas eran o teleteatro o telecomedia.

Durante años las clases medias ilustradas vieron en el teleteatro la representación más acabada de la degradación cultural: desde la masificación del mal gusto, la sensiblería y la evasión perniciosa a la sumisión hipnótica de los televidentes en mundos artificiales, una satánica forma de dominación. Contra esta visión de las cosas, suelen esgrimirse los números: esos millones no pueden ser simplemente idiotas.

Jorge B. Rivera y Nora Mazziotti —especialistas en las formas de la cultura popular— junto al director teatral Alberto Ure —con experiencia en la TV— desandan el fenómeno de los teleteatros tratando de sortear los enfoques blancos y negros. Junto a una entrevista a los guionistas del ciclo "Contracara", este suplemento reproduce tres textos melodramáticos que hablan de otros tantos momentos del amor: desde el viejo radioteatro de los 50, pasando por el clásico "Rolando Rivas, taxista" del no menos clásico Alberto Migré, hasta llegar a los modernos ratings de Canal 9 con "Pasiones".

Soltame...

No quiero, siempre me gustaste y lo sabés... Elegiste a Damián no sé porque... Dejalo, yo puedo darte mucho más que él...

CONTRACARA Y OTRAS HISTORIAS

EL ESPIRITU DE GRAVEDAD

Por Jorge B. Rivera

Hace algunos años Umberto Eco y Roland Barthes coincidieron, fortuitamente, en una suerte de *calembour* conceptual o de chiste erudito que fue muy celebrado por los cenáculos intelectuales. Eco —muchos lo recordarán por su publicación en *Punto de vista*—, al parodiar aquellos célebres "informes" de un desdichado asesor literario que leyendo al azar —en tres partes distintas del texto— terminaba por dictaminar que *Justine* de Sade era un tratado de filosofía que sólo podía interesarle al editor Laterza, pues el público buscaba exclusivamente raciones de "sexo y violencia". Barthes, a su vez, en un difundido reportaje de *L'Express,* al sugerir que un posible lector de *La filosofía en el tocador,* en caso de consumir el libro de punta a punta, compraba en realidad una escena de orgía al precio de una disertación filosófica, o a la inversa.

Esta seductora idea del relato como *objeto de canje,* o de las lecturas *permutables* que permite un texto, suele regresar —aunque ya no como ironía erudita, o como intuición crítica— en el planteo de algunos teleteatros argentinos (pienso concretamente en *Contracara,* de Langsner-Cernadas Lamadrid-Avellaneda) que tratan de superar la gratuidad y el escapismo del género, y en los que a una línea *ficcional, estructural e intertextual* —en el ejemplo mencionado la de ese relato típicamente melodramático de las peripecias de una familia de clase "alta" atrapada por los mecanismos del poder, la hipocresía y el dinero— parece corresponderle otra de carácter *informativo, coyuntural y contextual,* que nos remite, a través de una marcación discursiva fuertemente contenidista y previsible, a la ostensión de los mecanismos financieros y represivos de la Argentina de los años del Proceso, y de paso a los comportamientos de ese flagelo histórico que terminaron por conformar los remanentes del "patriciado" argentino y la gran burguesía especuladora.

En cierto modo podría decirse que se trata de un revivalismo de la vieja reintegración del *deleitar* y *divulgar* de los filósofos del siglo XVII, o en otros términos: de la implementación *bonafide* (y sanamente voluntarista, qué duda cabe) de una añeja estrategia cultural aplicada a los medios masivos, que para esta óptica iluminista, y en el fondo manipulatoria, deben despojarse de su escapismo, su frivolidad y su insustancialidad comercial para operar como modeladores de la opinión y como portadores de ideología reeducativa. Algo así, en suma, como la coartada pedagógica e informacional que opera a modo de "contracara" de la otra cuota de pura ficción y derroche imaginario, vividos culturalmente con culpa, como una suerte de infracción al *espíritu de gravedad* que debe presidir el arte y por extensión el material que circula por los medios.

Con cierta crudeza mecanicista, la intencionalidad comunicacional de este tipo de empalmes termina muchas veces por obturar la posibilidad de una narración más crítica e inclusive desmitificadora, o de una textura y un lenguaje estéticos menos explícitamente referenciales, y desde luego: menos solapadamente portadores de signos de manipulación e identificación ilusionista.

Contracara es probablemente una de las expresiones más maduras de reciente teleteatro argentino, desde el punto de vista formal y actoral, e inclusive desde la perspectiva de una producción que excede con largueza la parvedad de este tipo de materiales, y en tal sentido la previsibilidad y el esquematismo discursivo de sus *arias* informativas termina por operar como contrapeso autoritario y pedagogizante de ese crédito de madurez, que se le brinda a la capacidad de recepción y lectura del espectador.

No sugiero, desde luego, que lo informacional deba estar ausente en beneficio de lo puramente narrativo y dramático, y de hecho puede afirmarse que está presente de un modo u otro en la mayoría de los textos de la literatura y el teatro. Creo que la debilidad del procedimiento, en este caso, reside en la irrupción de ese informacional como una suerte de ortopedia destinada a paliar lo que se percibe —desde ciertos centros del poder y la producción cultural, inclusive con la mejor voluntad "formativa"—, como las incapacidades, las falencias, el irracionalismo perceptivo y las "patologías" sociales del receptor; y ahí reside precisamente el error (o la ingenuidad), si pensamos que ese mismo receptor ha procesado instancias complejas y dramáticas de la historia argentina reciente con mayor solvencia que la que reconoce esta óptica.

Los grandes textos de la literatura han trascendido menos por sus *explícitos* que por su capacidad para percibir y transmitir (estéticamente) visiones del mundo, grandes zonas de crisis y de conflicto, masas de sentimientos y memorias densamente formadoras de lo político-cultural, e incluso lo han hecho textos "menores" y supuestamente "marginales", que al cabo lograron trascender por la anotación mediatizada de marcas indelebles de una época, una sociedad o una clase, desde los folletines de Sue y Rocambole hasta la "novela negra" de nuestros días.

JACOBO LANGSNER Y CERNADAS LAMADRID

NUNCA DIGAS DALLAS

Al cabo de la conversación, cuando saliendo del tema específico de *Contracara* surge el tema de los géneros teleteatrales, Jacobo Langsner y *Lalo* Cernadas Lamadrid, guionistas de ese programa, dejan de lado lo que otrora podía considerarse aceptaciones sonrojantes. "Cuando me dijeron que valía la pena atender al programa de Migré que acaba de terminar, me puse a mirarlo. Lo vi prolijamente a lo largo de toda una semana; me enganchó totalmente. Migré es un autor, una persona que maneja los argumentos, las intrigas y el desenvolvimiento de los personajes secundarios con mucha habilidad."

Con algunos maniqueísmos a cuestas podía suponerse que el espectro autoral del que Langsner y Cernadas reconocen sentirse parte —aquellos creadores de ciclos como *Compromiso, Los miedos, Situación límite, Marina de noche,* incluso *Yo fui testigo*— estaba explícitamente enfrentado a lo que connota el nombre Alberto Migré. Pero no. "Aunque a mí no me interese particularmente el melodrama —dice Cernadas— hay que recordar la raigambre que tienen los teleteatros con el viejo radioteatro y con el melodrama, que es un género en sí mismo."

Esos conceptos de ambos autores son sin embargo derivaciones de un punto de partida: *Contracara.* ¿A qué género responde, si es que responde? Los entrevistados superponen las voces para aclarar de inmediato que no al teleteatro entendido como tira, como producto inacabable. Tercera coincidencia: si bien es cierto que el empleo de la intriga, del *continuará* tácito que queda todos los miércoles al finalizar el programa es también un recurso tradicional del teleteatro, "los brasileños —dice Langsner— hacen lo suyo de manera encantadora y muchas veces cortan el capítulo en el momento más bajo de la tensión narrativa". La distancia prudente con respecto al género teleteatro, admiten ambos, "tiene que ver no sólo con las connotaciones de tipo despectivo sino con el hecho de que nosotros no somos autores de tiras".

La prudente distancia se amplía con respecto a algunas comparaciones a veces irónicas que establece el público entre *Contracara, Dallas* o *Dinastía.* "Para nada", dice Cernadas casi gravemente. "La intencionalidad de mostrar la corrupción política y económica del Proceso, de mostrar a la patria financiera, no tiene ninguna similitud con la exhibición de lujos y de joyas en *Dallas* o Dinastía."

Desentrañar, entonces, el éxito de un ciclo que engancha férreamente al espectador y para colmo lo tensiona con un altísimo voltaje político, "es una cuestión de procesos internos —dice Lagnsner— muy difícilmente explicables". "Pero no cabe ninguna duda —coinciden una vez más—, para llegar a la gente hay que entretener."

De pronto, en esas búsquedas, ambos se sorprenden redescubriendo algo que aparentemente no habían verbalizado en su trabajo conjunto. "El lenguaje teatral", dicen y se miran. "Hay un trabajo de lenguaje teatral cuando lo habitual es que nosotros tendamos más hacia lo cinematográfico." El acuerdo es menor ante la pregunta de si una miniserie en la que se cuentan las miserables internas de los poderosos resulta más vendible. Cernadas pone cara de duda y Langsner, aunque sin darle demasiada importancia al asunto resume: "es un aditamento más que seguramente ayuda".

En cuanto a la interna definitiva, la de la psicología de los poderosos, la de las relaciones que se establecen entre ellos, los guionistas de *Contracara* se refieren al equipo de asesores con el que trabajan. "Nosotros —dicen refiriéndose a la progresía nacional— tenemos una tendencia a verbalizarlo todo, a filosofar, a discutir política. Por el contrario, el tipo de personajes que aparecen en el programa son gente que va al grano, que es mucho más pragmática. A veces nosotros mismos —dicen esta vez refiriéndose al trabajo— nos fascina, contando con la asesoría que nos dan, ir descubriendo la cantidad de derivaciones posibles en el guión en función de las alianzas que los distintos miembros de la familia puedan armar según el porcentaje en los paquetes accionarios."

Cuando se trata de esos manejos, cuentan, las asesorías técnicas son lo suficientemente importantes como para que Langsner y Cernadas dediquen sus ratos de inspiración a escuchar cintas grabadas de reuniones de directorio reales. "No nos pidas de qué familia empresarial real venimos hablando desde hace doce capítulos", dicen entre risas, refiriéndose a la verosimilitud histórica de lo que se cuenta en *Contracara,* que hasta ahora comienza siempre con un enorme 1983 sobreimpreso que se convertirá, si no median extrañas circunstancias, en un enorme 1988.

Los números de

PROGRAMA	EMISION
DE CARNE SOMOS	Mar 21-22.30
ATREVETE	L/V 17-18
PASIONES	L/V 15-16
CORAZONADA	Jue 21-22
VINCULOS II	Jue 22-23
ROSA SALVAJE	L/V 14.30-15
MI NOMBRE ES CORAJE	L/V 17-18
HOMBRES DE LEY	JUE 22-23
LA BONITA PAGINA	MIE 21-22
DE FULANAS Y MENGANAS	Lun 22-23
VIVIR UN POCO	L/V 13-14
CONTRACARA	Mier 22-23
NIÑA MOZA	L/V 15-16
TRAMPA PARA UN SOÑADOR	L/V 10-11

FUENTE: Mercados y Tendencias. Medición efe de audiencia indican cientos de personas.

CONTRACARA Y OTRAS HISTORIAS

EL ESPIRITU DE GRAVEDAD

Por Jorge B. Rivera

Hace algunos años Umberto Eco y Roland Barthes coincidieron, fortuitamente, en una suerte de *calembour* conceptual o de chiste erudito que fue muy celebrado por los cenáculos intelectuales. Eco —muchos lo recordarán por su publicación en *Punto de vista*—, al parodiar aquellos célebres ''informes'' de un desdichado asesor literario que leyendo al azar —en tres partes distintas del texto— terminaba por dictaminar que *Justine* de Sade era un tratado de filosofía que sólo podía interesarle al editor Laterza, pues el público buscaba exclusivamente raciones de ''sexo y violencia''. Barthes, a su vez, en un difundido reportaje de *L'Express,* al sugerir que un posible lector de *La filosofía en el tocador,* en caso de consumir el libro de punta a punta, compraba en realidad una escena de orgia al precio de una disertación filosófica, o a la inversa.

Esta seductora idea del relato como *objeto de canje,* o de las lecturas *permutables* que permite un texto, suele regresar —aunque ya no como ironía erudita, o como intuición crítica— en el planteo de algunos teleteatros argentinos (pienso concretamente en *Contracara,* de Langsner-Cernadas Lamadrid-Avellaneda) que tratan de superar la gratuidad y el escapismo del género, y en los que a una línea *ficcional, estructural e intertextual* —en el ejemplo mencionado la de ese relato típicamente melodramático de las peripecias de una familia de clase ''alta'' atrapada por los mecanismos del poder, la hipocresía y el dinero— parece corresponderle otra de carácter *informativo, coyuntural y contextual,* que nos remite, a través de una marcación discursiva fuertemente contenidista y previsible, a la ostensión de los mecanismos financieros y represivos de la Argentina de los años del Proceso, y de paso a los comportamientos de ese flagelo histórico que terminaron por conformar los remanentes del ''patriciado'' argentino y la gran burguesía especuladora.

En cierto modo podría decirse que se trata de un revivalismo de la vieja reintegración del *deleitar* y *divulgar* de los filósofos del siglo XVII, o en otros términos: de la implementación *bonafide* (y sanamente voluntarista, qué duda cabe) de una añeja estrategia cultural aplicada a los medios masivos, que para esta óptica iluminista, y en el fondo manipulatoria, deben despojarse de su escapismo, su frivolidad y su insustancialidad comercial para operar como modeladores de la opinión y como portadores de ideología reeducativa. Algo así, en suma, como la coartada pedagógica e informacional que opera a modo de ''contracara'' de la otra cuota de pura ficción y derroche imaginario, vividos culturalmente con culpa, como una suerte de infracción al *espíritu de gravedad* que debe presidir el arte y por extensión el material que circula por los medios.

Con cierta crudeza mecanicista, la intencionalidad comunicacional de este tipo de empalmes termina muchas veces por obturar la posibilidad de una narración más crítica e inclusive desmitificadora, o de una textura y un lenguaje estéticos menos explícitamente referenciales, y desde luego: menos solapadamente portadores de signos de manipulación e identificación ilusionista.

Contracara es probablemente una de las expresiones más maduras de reciente teleteatro argentino, desde el punto de vista formal y actoral, e inclusive desde la perspectiva de una producción que excede con largueza la parvedad de este tipo de materiales, y en tal sentido la previsibilidad y el esquematismo discursivo de sus *arias* informativas termina por operar como contrapeso autoritario y pedagogizante de ese crédito de madurez, que se le brinda a la capacidad de recepción y lectura del espectador.

No sugiero, desde luego, que lo informacional deba estar ausente en beneficio de lo puramente narrativo y dramático, y de hecho puede afirmarse que está presente de un modo u otro en la mayoría de los textos de la literatura y el teatro. Creo que la debilidad del procedimiento, en este caso, reside en la irrupción de ese informacional como una suerte de ortopedia destinada a paliar lo que se percibe —desde ciertos centros del poder y la producción cultural, inclusive con la mejor voluntad ''formativa''—, como las incapacidades, las falencias, el irracionalismo perceptivo y las ''patologías'' sociales del receptor; y ahí reside precisamente el error (o la ingenuidad), si pensamos que ese mismo receptor ha procesado instancias complejas y dramáticas de la historia argentina reciente con mayor solvencia que la que reconoce esta óptica.

Los grandes textos de la literatura han trascendido menos por sus *explícitos* que por su capacidad para percibir y transmitir (estéticamente) visiones del mundo, grandes zonas de crisis y de conflicto, masas de sentimientos y memorias densamente formadoras de lo político-cultural, e incluso lo han hecho textos ''menores'' y supuestamente ''marginales'', que al cabo lograron trascender por la anotación mediatizada de marcas indelebles de una época, una sociedad o una clase, desde los folletines de Sue y Rocambole hasta la ''novela negra'' de nuestros días.

LA COCINA TELETEATRAL

MEDICINA DE GUERRA

Por Alberto Ure

La ''producción'' de televisión, cine o teatro tiene siempre un entrecruzamiento con lo ''artístico'' que la satura de picaresca, sordidez, ceguera o malignidad. El cine que se hace sobre el cine ya ha ofrecido muchos casos y en todos los géneros posibles, desde ''El desprecio'' de Godard, hasta ''Por un fracaso millonarios'' de Mel Brooks. Aunque en el lenguaje del oficio se distinguen dos producciones —por un lado la financiación y la comercialización de la obra, y por otro la organización que permite su realización— las dos inevitablemente están mutuamente determinadas, aunque en la práctica con diferentes mitologías y tradiciones, que suelen sorprender por su complementación. Debo aclarar que mi experiencia en teleteatros es muy breve —menos de 100 capítulos— pero que la considero uno de los aprendizajes fundamentales por los que he pasado. Junto con una obra que dirigí para la temporada marplatense, son mis únicas excursiones por lo que podría ser equiparado (supongo) con la medicina de guerra: se ve sólo lo fundamental, descomponiéndose en gamas brutales, que serían intolerables en la ficción humanista de la paz, y se asiste a visiones del conjunto casi epifánicas. Antes de cualquier consideración, creo que hay que dejar de lado las recriminaciones al teleteatro, que le reclaman una apertura a los problemas cotidianos de los espectadores —como si las desventuras del amor no fueran de lo más real que puede vivirse, y la imagen en sí misma no fuera ya una verdad suficiente—. Con el mismo criterio se podría exigir que las letras de tango indicaran los recorridos del subte o las tarifas del correo, datos sin duda más prácticos que los detalles de la venganza de un ciruja engañado. Hay dos aspectos del teleteatro que me resultan importantes:

1) El teleteatro es uno de los rubros más fundamentales de la industria cultural (de la que todavía podría proyectarse) tanto por su desarrollo en el mercado interno como en la conquista de los internacionales. Ha demostrado sus posibilidades y, actualmente, las ventajas económicas de la producción local siguen siendo favorables. De su expansión pueden beneficiarse el cine, el teatro, la música, la publicidad y el turismo, por su efectividad de penetración rápida. Sin embargo, nunca ha sido considerado como un proyecto necesario ni siquiera en las promesas electorales. No se lo toma como un producto ''cultural'', aunque tenga en el mercado de habla hispana más entrada que el cine, el teatro o la literatura. Nadie lamenta que se haya retrocedido ante los mexicanos, brasileños, colombianos o venezolanos y que con eso hayamos perdido todos. La producción se transforma así en un caos porque se confía en la suerte individual de los productores; mejor dicho: no a la suerte, sino a la responsabilidad industrial de los productores, que como puede verse es muy poca y no sólo en este rubro. Sin reglamentación, lo único lógico es la especulación ocasional.

2) Antes dije que podía comparar lo que vi en teleteatros con la medicina de guerra. Lo que no aclaré es que yo no hacía de médico, sino de enfermero y de soldado, aunque nunca sabía de qué. La máquina que produce algo sola no puede nunca verse en el teatro con tanta nitidez como aquí. Las formas mandan y entre ellas circula una anónima energía que la organiza; el actor no elige nada, sólo debe abandonarse y todo funciona, lo que va saliendo al aire crea una crítica anónima que exige, maltrata, alienta lo que se va grabando con una fuerza irresistible. El éxito, el único éxito que existe para los actores argentinos, pasa hoy sólo por allí; nadie lo lograría en cine o teatro, la televisión es lo único masivo y a la vez íntimo para cada uno de los espectadores. Cuando esa energía empieza a circular, cuando se pone en marcha, no hay término medio: el que se le opone, revienta, y el que la sigue no sabe dónde termina porque se deja rehacer por dentro y por fuera. Esto provoca dos efectos notables, que por lo menos nosotros no vemos tan puros en el teatro o en el cine: lo que se llamaría ''actuar mal'', es decir, no crear el efecto imaginario de un personaje en una situación sino ser un mero emisor de datos de la trama, se muestra como un intento de sobrevivir a esas fuerzas radiactivas.

Cuando un libretista parece encontrar el camino del éxito y descubrir lo que transforma a un actor en alguien, crea tal dependencia que puede exigir todo, incluyendo transformaciones mentales, sexuales y físicas. Muchas narices han sido cortadas como muestra de obediencia a estos consejos, y no se puede dejar de pensar en una marca ritual de iniciación; el culto de la pasión también tiene sus leyes. Y sus secretos. Nadie contará lo que sucede entre los oficiantes para que aparezca lo que tiene que aparecer, y así tiene que ser. No pienso yo violar esos secretos para satisfacer curiosidades sin riesgo. Después de todo, quienes hacen los teleteatros nunca han hecho los desastres de que son responsables los que se apropian de lo ''cultural'', no han agraviado deliberadamente los grandes textos de la tradición dramática. Son buena gente.



JACOBO LANGSNER Y CERNADAS LAMADRID

NUNCA DIGAS DALLAS

Al cabo de la conversación, cuando saliendo del tema específico de *Contracara* surge el tema de los géneros teleteatrales, Jacobo Langsner y *Lalo* Cernadas Lamadrid, guionistas de ese programa, dejan de lado lo que otrora podía considerarse aceptaciones sonrojantes. ''Cuando me dijeron que valía la pena atender al programa de Migré que acaba de terminar, me puse a mirarlo. Lo vi prolijamente a lo largo de toda una semana; me enganchó totalmente. Migré es un autor, una persona que maneja los argumentos, las intrigas y el desenvolvimiento de los personajes secundarios con mucha habilidad.''

Con algunos maniqueísmos a cuestas podía suponerse que el espectro autoral del que Langsner y Cernadas reconocen sentirse parte —aquellos creadores de ciclos como *Compromiso, Los miedos, Situación límite, Marina de noche,* incluso *Yo fui testigo*— estaba explícitamente enfrentado a lo que connota el nombre Alberto Migré. Pero no. ''Aunque a mí no me interese particularmente el melodrama —dice Cernadas— hay que recordar la raigambre que tienen los teleteatros con el viejo radioteatro y con el melodrama, que es un género en sí mismo.''

Esos conceptos de ambos autores son sin embargo derivaciones de un punto de partida: *Contracara.* ¿A qué género responde, si es que responde? Los entrevistados superponen las voces para aclarar de inmediato que no al teleteatro entendido como tira, como producto inacabable. Tercera coincidencia: si bien es cierto que el empleo de la intriga, del *continuará* tácito que queda todos los miércoles al finalizar el programa es también un recurso tradicional del teleteatro, ''los brasileños —dice Langsner— hacen lo suyo de manera encantadora y muchas veces cortan el capítulo en el momento más bajo de la tensión narrativa''. La distancia prudente con respecto al género teleteatro, admiten ambos, ''tiene que ver no sólo con las connotaciones de tipo despectivo sino con el hecho de que nosotros no somos autores de tiras''.

La prudente distancia se amplía con respecto a algunas comparaciones a veces irónicas que establece el público entre *Contracara, Dallas* o *Dinastía.* ''Para nada'', dice Cernadas casi gravemente. ''La intencionalidad de mostrar la corrupción política y económica del Proceso, de mostrar a la patria financiera, no tiene ninguna similitud con la exhibición de lujos y de joyas en *Dallas* o Dinastía.''

Desentrañar, entonces, el éxito de un ciclo que engancha férreamente al espectador y para colmo lo tensiona con un altísimo voltaje político, ''es una cuestión de procesos internos —dice Lagnsner— muy difícilmente explicables''. ''Pero no cabe ninguna duda —coinciden una vez más—, para llegar a la gente hay que entretener.''

De pronto, en esas búsquedas, ambos se sorprenden redescubriendo algo que aparentemente no habían verbalizado en su trabajo conjunto. ''El lenguaje teatral'', dicen y se miran. ''Hay un trabajo de lenguaje teatral cuando lo habitual es que nosotros tendamos más hacia lo cinematográfico.'' El acuerdo es menor ante la pregunta de si una miniserie en la que se cuentan las miserables internas de los poderosos resulta más vendible. Cernadas pone cara de duda y Langsner, aunque sin darle demasiada importancia al asunto resume: ''es un aditamento más que seguramente ayuda''.

En cuanto a la interna definitiva, la de la psicología de los poderosos, la de las relaciones que se establecen entre ellos, los guionistas de *Contracara* se refieren al equipo de asesores con el que trabajan. ''Nosotros —dicen refiriéndose a la progresía nacional— tenemos una tendencia a verbalizarlo todo, a filosofar, a discutir política. Por el contrario, el tipo de personajes que aparecen en el programa son gente que va al grano, que es mucho más pragmática. A veces nosotros mismos —dicen esta vez refiriéndose al trabajo— nos fascina, contando con la asesoría que nos dan, ir descubriendo la cantidad de derivaciones posibles en el guión en función de las alianzas que los distintos miembros de la familia puedan armar según el porcentaje en los paquetes accionarios.''

Cuando se trata de esos manejos, cuentan, las asesorías técnicas son lo suficientemente importantes como para que Langsner y Cernadas dediquen sus ratos de inspiración a escuchar cintas grabadas de reuniones de directorio reales. ''No nos pidas de qué familia empresarial real venimos hablando desde hace doce capítulos'', dicen entre risas, refiriéndose a la verosimilitud histórica de lo que se cuenta en *Contracara,* que hasta ahora comienza siempre con un enorme 1983 sobreimpreso que se convertirá, si no median extrañas circunstancias, en un enorme 1988.

Los números del sentimiento

PROGRAMA	EMISION	CANAL	AUDIENCIA	RATING
DE CARNE SOMOS	Mar 21-22.30	13	17076	15.3
ATREVETE	L/V 17-18	9	10629	9.5
PASIONES	L/V 15-16	9	10599	9.5
CORAZONADA	Jue 21-22	13	6835	6.1
VINCULOS II	Jue 22-23	13	6700	6.0
ROSA SALVAJE	L/V 14.30-15	9	5247	4.7
MI NOMBRE ES CORAJE	L/V 17-18	2	4124	3.7
HOMBRES DE LEY	JUE 22-23	ATC	3789	3.4
LA BONITA PAGINA	MIE 21-22	ATC	3320	3.0
DE FULANAS Y MENGANAS	Lun 22-23	ATC	3252	2.9
VIVIR UN POCO	L/V 13-14	11	2494	2.2
CONTRACARA	Mier 22-23	ATC	2493	2.2
NIÑA MOZA	L/V 15-16	11	1667	1.5
TRAMPA PARA UN SOÑADOR	L/V 10-11	2	751	0.7

FUENTE: Mercados y Tendencias. Medición efectuada entre el 1/6 y el 30/6. Los números de audiencia indican cientos de personas.

TELENOVELA LATINOAMERICANA

EXPORTANDO ROTOS CORAZONES

Por Nora Mazziotti

Día tras día, al atardecer, en todo el país al caminar por las calles de pueblos y ciudades, de las puertas y ventanas de las casas emerge un destello luminoso, tenue, intermitente, azulado y tintineante. Dentro, las familias, los amigos, las visitas se acomodan en proximidades cuerpo a cuerpo y sin dejar de hacer ''lo que hacen'', de vez en vez, al compás de una música que marca y sugiere acentos emotivos, sus miradas se encuentran en la pasión de un beso, en la compasión de una mirada desencajada, en la complicidad de un secreto, en la dulzura de la justa venganza, en la magnificencia del perdón, en el júbilo por el reencuentro, en la violencia de la merecida animadversión y en la ansiedad del no saber qué va a suceder mañana ni cómo va a acabar todo este asunto.'' De esta manera, el comunicólogo mexicano Jorge González inicia un trabajo sobre la telenovela que, en forma conjunta, y bajo la coordinación de Jesús Martín Barbero se está llevando a cabo en diferentes universidades e institutos de Colombia, México, Perú y Brasil.

La telenovela latinoamericana ha ido conquistando espacios en el mundo. No sólo obtiene elevados ratings en todos los sectores sociales, sino que se exporta cada vez más a diferentes países del mundo y desplaza en muchos de ellos, a series norteamericanas, al fútbol, a los programas de entretenimiento. En los EE.UU., el 80% de las telenovelas es de origen latinoamericano. En Italia, donde tiene más de quince millones de telespectadores diarios, fueron importadas 2500 horas de programación en 1985. Brasil vende sus novelas a más de 150 países, mientras que las de Televisa, de México, no sólo gustan en Europa, sino en la India, China popular, Líbano. Si en México las encuestas indican que entre el 60 y el 80% de las personas siguen de manera regular los teleteatros, Perú parece ser el paraíso del género: durante 1987, hubieron en el aire, en forma simultánea, 20 novelas. Hay canales que emiten diez, ocho y hasta diecinueve horas diarias de teleteatros.

Pero no se trata de un género nuevo, sino que es la adaptación al medio televisivo del viejo radioteatro episódico, del cual la Argentina fue pionera. Novela seriada, heredera del folletín, se conforma principalmente en el juego de opuestos que caracterizan al melodrama —esa vieja estética del romanticismo—: la presentación de un mundo binario, en el que un Malvado se ensaña con un ser desvalido e ingenuo —la Víctima— hasta que las acciones del Héroe justiciero logran poner coto definitivamente a sus procedimientos viles. Prima ante todo, el azar, el suspenso, la sucesión de aventuras y tramas paralelas, que son tópicos de antigua data en las narraciones de diferentes culturas. Familias enemigas, hijos extraviados, el desconocimiento del origen, amores entre opuestos, inocentes encarcelados, son los temas de las telenovelas, que sin embargo, como sus antepasados el folletín y el radioteatro, pueden hablar de la realidad, aludir a un contexto concreto, o reflejar una determinada época.

Las telenovelas brasileñas han logrado fusionar los componentes melodramáticos con la posibilidad de hablar del hoy o del pasado. Se está emitiendo en Buenos Aires *Niña Moza,* que transcurre en el Brasil previo a la abolición de la esclavitud. Una esmeradísima producción, un manejo de cámaras más cercano al cine que a los primeros planos del teleteatro, son el marco de una historia ubicada en 1886, donde se entremezclan el enigma del nacimiento, la búsqueda de una sociedad más justa, la pasión amorosa, mientras se recupera y se muestra a todo el mundo la propia historia. Por supuesto, la Red Globo emplea a 17.000 personas, hay un equipo de historiadores y sociólogos que trabajan con el o los autores, y existen siete controles de calidad para los actores. Un capítulo de la Globo cuesta 100.000 dólares.

Que la telenovela es un género instalado en la vida cotidiana de la gente, como describía la cita inicial, es un hecho indiscutible. Superando lecturas que la condenan por escapista, por estereotipada, por reproductora de los valores del sistema, y después de casi cuarenta años de teleteatro, es hora de ponernos a pensar de otra manera en ella. Esas historias que no son nuevas, los transitados relatos de desencuentros, pasiones, la reivindicación de los débiles, y una estructura que permite agregados y supresiones, algo le dicen a la gente. Algo que no sólo tiene que ver con las negociaciones y discusiones que se dan entre las formas culturales tradicionales, de elite, industriales y populares sino también con la presencia de esos rasgos señalados en la vida cotidiana de las clases desposeídas, cuyas necesidades de reír, sufrir, emocionarse, entretenerse, que de alguna manera cubre el teleteatro, no necesariamente contradicen sus reivindicaciones políticas.

LA COCINA TELETEATRAL

MEDICINA DE GUERRA

Por Alberto Ure

La "producción" de televisión, cine o teatro tiene siempre un entrecruzamiento con lo "artístico" que la satura de picaresca, sordidez, ceguera o malignidad. El cine que se hace sobre el cine ya ha ofrecido muchos casos y en todos los géneros posibles, desde "El desprecio" de Godard, hasta "Por un fracaso millonarios" de Mel Brooks. Aunque en el lenguaje del oficio se distinguen dos producciones —por un lado la financiación y la comercialización de la obra, y por otro la organización que permite su realización— las dos inevitablemente están mutuamente determinadas, aunque en la práctica con diferentes mitologías y tradiciones, que suelen sorprender por su complementación. Debo aclarar que mi experiencia en teleteatros es muy breve —menos de 100 capítulos— pero que la considero uno de los aprendizajes fundamentales por los que he pasado. Junto con una obra que dirigí para la temporada marplatense, son mis únicas excursiones por lo que podría ser equiparado (supongo) con la medicina de guerra: se ve sólo lo fundamental, descomponiéndose en gamas brutales, que serían intolerables en la ficción humanista de la paz, y se asiste a visiones del conjunto casi epifánicas. Antes de cualquier consideración, creo que hay que dejar de lado las recriminaciones al teleteatro, que le reclaman una apertura a los problemas cotidianos de los espectadores —como si las desventuras del amor no fueran de lo más real que puede vivirse, y la imagen en sí misma no fuera ya una verdad suficiente—. Con el mismo criterio se podría exigir que las letras de tango indicaran los recorridos del subte o las tarifas del correo, datos sin duda más prácticos que los detalles de la venganza de un cirujа engañado. Hay dos aspectos del teleteatro que me resultan importantes:

1) El teleteatro es uno de los rubros más fundamentales de la industria cultural (de la que todavía podría proyectarse) tanto por su desarrollo en el mercado interno como en la conquista de los internacionales. Ha demostrado sus posibilidades y, actualmente, las ventajas económicas de la producción local siguen siendo favorables. De su expansión pueden beneficiarse el cine, el teatro, la música, la publicidad y el turismo, por su efectividad de penetración rápida. Sin embargo, nunca ha sido considerado como un proyecto necesario ni siquiera en las promesas electorales. No se lo toma como un producto "cultural", aunque tenga en el mercado de habla hispana más entrada que el cine, el teatro o la literatura. Nadie lamenta que se haya retrocedido ante los mexicanos, brasileños, colombianos o venezolanos y que con eso hayamos perdido todos. La producción se transforma así en un caos porque se confía en la suerte individual de los productores; mejor dicho: no a la suerte, sino a la responsabilidad industrial de los productores, que como puede verse es muy poca y no sólo en este rubro. Sin reglamentación, lo único lógico es la especulación ocasional.

2) Antes dije que podía comparar lo que vi en teleteatros con la medicina de guerra. Lo que no aclaré es que yo no hacía de médico, sino de enfermero y de soldado, aunque nunca sabía de qué. La máquina que produce algo sola no puede nunca verse en el teatro con tanta nitidez como aquí. Las formas mandan y entre ellas circula una anónima energía que la organiza; el actor no elige nada, sólo debe abandonarse y todo funciona, lo que va saliendo al aire crea una crítica anónima que exige, maltrata, alienta lo que se va grabando con una fuerza irresistible. El éxito, el único éxito que existe para los actores argentinos, pasa hoy sólo por allí; nadie lo lograría en cine o teatro, la televisión es lo único masivo y a la vez íntimo para cada uno de los espectadores. Cuando esa energía empieza a circular, cuando se pone en marcha, no hay término medio: el que se le opone, revienta, y el que la sigue no sabe dónde termina porque se deja rehacer por dentro y por fuera. Esto provoca dos efectos notables, que por lo menos nosotros no vemos tan puros en el teatro o en el cine: lo que se llamaría "actuar mal", es decir, no crear el efecto imaginario de un personaje en una situación sino ser un mero emisor de datos de la trama, se muestra como un intento de sobrevivir a esas fuerzas radiactivas.

Cuando un libretista parece encontrar el camino del éxito y descubrir lo que transforma a un actor en alguien, crea tal dependencia que puede exigir todo, incluyendo transformaciones mentales, sexuales y físicas. Muchas narices han sido cortadas como muestra de obediencia a estos consejos, y no se puede dejar de pensar en una marca ritual de iniciación; el culto de la pasión también tiene sus leyes. Y sus secretos. Nadie contará lo que sucede entre los oficiantes para que aparezca lo que tiene que aparecer, y así tiene que ser. No pienso yo violar esos secretos para satisfacer curiosidades sin riesgo. Después de todo, quienes hacen los teleteatros nunca han hecho los desastres de que son responsables los que se apropian de lo "cultural", no han agraviado deliberadamente los grandes textos de la tradición dramática. Son buena gente.

TELENOVELA LATINOAMERICANA

EXPORTANDO ROTOS CORAZONES

Por Nora Mazziotti

Día tras día, al atardecer, en todo el país al caminar por las calles de pueblos y ciudades, de las puertas y ventanas de las casas emerge un destello luminoso, tenue, intermitente, azulado y titilante. Dentro, las familias, los amigos, las visitas se acomodan en proximidades cuerpo a cuerpo y sin dejar de hacer "lo que hacen", de vez en vez, al compás de una música que marca y sugiere acentos emotivos, sus miradas se encuentran en la pasión de un beso, en la compasión de una mirada desencajada, en la complicidad de un secreto, en la dulzura de la justa venganza, en la magnificencia del perdón, en el júbilo por el reencuentro, en la violencia de la merecida animadversión y en la ansiedad del no saber qué va a suceder mañana ni cómo va a acabar todo este asunto." De esta manera, el comunicólogo mexicano Jorge González inicia un trabajo sobre la telenovela que, en forma conjunta, y bajo la coordinación de Jesús Martín Barbero se está llevando a cabo en diferentes universidades e institutos de Colombia, México, Perú y Brasil.

La telenovela latinoamericana ha ido conquistando espacios en el mundo. No sólo obtiene elevados ratings en todos los sectores sociales, sino que se exporta cada vez más a diferentes países del mundo y desplaza en muchos de ellos, a series norteamericanas, al fútbol, a los programas de entretenimiento. En los EE.UU., el 80% de las telenovelas es de origen latinoamericano. En Italia, donde tiene más de quince millones de telespectadores diarios, fueron importadas 2500 horas de programación en 1985. Brasil vende sus novelas a más de 150 países, mientras que las de Televisa, de México, no sólo gustan en Europa, sino en la India, China popular, Líbano. Si en México las encuestas indican que entre el 60 y el 80% de las personas siguen de manera regular los teleteatros, Perú parece ser el paraíso del género: durante 1987, hubieron en el aire, en forma simultánea, 20 novelas. Hay canales que emiten diez, ocho y hasta diecinueve horas diarias de teleteatros.

Pero no se trata de un género nuevo, sino que es la adaptación al medio televisivo del viejo radioteatro episódico, del cual la Argentina fue pionera. Novela seriada, heredera del folletín, se conforma principalmente en el juego de opuestos que caracterizan al melodrama —esa vieja estética del romanticismo—: la presentación de un mundo binario, en el que un Malvado se ensaña con un ser desvalido e ingenuo —la Víctima— hasta que las acciones del Héroe justiciero logran poner coto definitivamente a sus procedimientos viles. Prima ante todo, el azar, el suspenso, la sucesión de aventuras y tramas paralelas, que son tópicos de antigua data en las narraciones de diferentes culturas. Familias enemigas, hijos extraviados, el desconocimiento del origen, amores entre opuestos, inocentes encarcelados, son los temas de las telenovelas, que sin embargo, como sus antepasados el folletín y el radioteatro, pueden hablar de la realidad, aludir a un contexto concreto, o reflejar una determinada época.

Las telenovelas brasileñas han logrado fusionar los componentes melodramáticos con la posibilidad de hablar del hoy o del pasado. Se está emitiendo en Buenos Aires *Niña Moza*, que transcurre en el Brasil previo a la abolición de la esclavitud. Una esmeradísima producción, un manejo de cámaras más cercano al cine que a los primeros planos del teleteatro, son el marco de una historia ubicada en 1886, donde se entremezclan el enigma del nacimiento, la búsqueda de una sociedad más justa, la pasión amorosa, mientras se recupera y se muestra a todo el mundo la propia historia. Por supuesto, la Red Globo emplea a 17.000 personas, hay un equipo de historiadores y sociólogos que trabajan con el o los autores, y existen siete controles de calidad para los actores. Un capítulo de la Globo cuesta 100.000 dólares.

Que la telenovela es un género instalado en la vida cotidiana de la gente, como describía la cita inicial, es un hecho indiscutible. Superando lecturas que la condenan por escapista, por estereotipada, por reproductora de los valores del sistema, y después de casi cuarenta años de teleteatro, es hora de ponernos a pensar de otra manera en ella. Esas historias que no son nuevas, los transitados relatos de desencuentros, pasiones, la reivindicación de los débiles, y una estructura que permite agregados y supresiones, algo le dicen a la gente. Algo que no sólo tiene que ver con las negociaciones y discusiones que se dan entre las formas culturales tradicionales, de elite, industriales y populares sino también con la presencia de esos rasgos señalados en la vida cotidiana de las clases desposeídas, cuyas necesidades de reír, sufrir, emocionarse, entretenerse, que de alguna manera cubre el teleteatro, no necesariamente contradicen sus reivindicaciones políticas.

...l sentimiento

CANAL	AUDIENCIA	RATING
13	17076	15.3
9	10629	9.5
9	10599	9.5
13	6835	6.1
13	6700	6.0
9	5247	4.7
2	4124	3.7
ATC	3789	3.4
ATC	3320	3.0
ATC	3252	2.9
11	2494	2.2
ATC	2493	2.2
11	1667	1.5
2	751	0.7

...tuada entre el 1/6 y el 30/6. Los números



TRES DECADAS DE AMOR



Rolando Rivas taxista

Escena del capítulo 22 de Rolando Rivas

El cuarto de Teresa en penumbras. Alguna prenda abandonada sobre la máquina de coser. El equipo de mate a la vista. Tere que se evapora como un duende o una cómplice. Mónica sonríe agitada y confundida dentro de su abrigo. Rolando sonríe manso meciéndose en el sillón de esterilla que cruje.

ROLANDO: ¿Qué te pasa?
MONICA: Es raro estar aquí. Quererte aquí! (PEQUEÑA TRANS) ¿Vos estás bien?
ROLANDO: (ENCENDIDO ENIGMATICO) Casi.

DEJA CAER LOS BRAZOS

MONICA: (ALGO DESOLADA) Pero ella...
ROLANDO: (GRAVE PREVENIDO) ¿Tere?
MONICA: (GRAVE INCOMODA) ¡Sí!

A PUNTO DE PARARSE

ROLANDO (MAS FIRME) Olvidáte por un momento del lugar. De otro modo será imposible.
MONICA: (DIMINUTA PREOCUPADITA) ¿Qué?
ROLANDO: Disfrutar un beso.

SE LE APROXIMA. LA BESA. ELLA LO CONTIENE SUAVE

MONICA: (ALGO RIGIDA) Esperá.
ROLANDO: Temblás (SONRIE APENAS)
MONICA: (CORRIGE) ¡Me da vergüenza!
ROLANDO: ¿De mí?
MONICA: De ella. (AGREGA)... y pena (TRANS. NERVIOSA MAS ALTO) ...hablá. Hablame.

MIENTRAS SE MUEVE HASTA EL MANIQUI DE TERESA

ROLANDO: (DESCONCERTADO) ¿De?
MONICA: (TAL COMO ES INSOLITA) Tu mamá. ¿Cómo era?

PESE A DESCOLOCARLO LA PREGUNTA LE GUSTA. LE "HACE" EL JUEGO

ROLANDO: (GRAVE, MANSO) Unica. Yo... (CASI EVOCATIVO) Le volvía con los pantalones hechos trapo, rendido de rango y potrero. Afónico de *"tusa-caricatusa"*

MONICA SONRIE DESLUMBRADA AUN SIN ENTENDER DE QUE SE TRATA

(AHUECA) ...y "pasála, Negro, pasála"... que no es sólo tuya. (AHONDA) Pero.. con un durazno escondido en el bolsillo que había robado de la Quinta de Agrelo y Quintino Bocayuba.

HACIA EL

MONICA: (SIN DEJAR DE SONREIR) Te quiero.

LE TOMA LA CARA CON LAS MANOS SE CUELA "VALS GRIS" A FONDO

ROLANDO: (CALIDO) Tenía las manos frescas como las tuyas y después de retarme y retarme me daba el cocido, una rebanada de pan, cachito de queso y me dejaba seguir jugando debajo de la mesa, donde yo tenía un cuarto "mágico" con sólo bajar un poco más la carpeta, convirtiendo el lugar en un país... (DUDA) donde era... médico... abogado. (CASI TACITURNO) Ministro, presidente. (PEQUEÑO TIC DE RICTUS) Qué ganas de ser chico y recuperar todo aquello. ¿Por qué crecí tan pronto, Mónica? La vida me dio menos cosas que las que me quitó.
MONICA: A mí también. (BESO CASI EN EL AIRE)
ROLANDO: (AVIDO) Queréme, por favor. Queréme. Vos no te podés dar una idea de lo importante que es tener en la vida "alguien" que nos quiera para siempre.
MONICA: Si mi amor... Si. Me doy una idea. Será por eso que... (VACILA) me asusta querernos por ratitos. Mal. Como apurados. Aunque haya quien asegure que amar es algo más que el deseo de estar pemanentemente juntos.

HAY UN BESO MAS INTENSO. TRAS EL CUAL LA CAMARA DERIVA A LA FOTO DE TERE VESTIDA DE COMUNION QUE MAS PARECE UNA NOVIECITA DE 7 AÑOS QUE YA SE QUEDO PARA VESTIR "SANTOS" *EL VALS CRECE.* HAY UN CORTE A LA PUERTA QUE SE ABRE SORPRESIVA. TERE ASOMA CASI ANGUSTIADA. EL BESO SE INTERRUMPE.

EN UN SILENCIO ABISMAL VA:

TERESA: (GRAVE-ESTUPIDAMENTE) ¿Les hago mate?
(CORTE COMERCIAL)

ALBERTO MIGRE

Fachenzo el maldito

(Fragmento)

RELATOR: —Lucio se aleja acariciado por la mirada de Josefina. (Música breve).
LUCIO: —¿Pero qué ha pasado en el alma de la condesa Josefina? Su mirada parecía incrustarse en mí... Y es hermosa, altanera y hermosa... Pobre mujer, si supiera... que este corazón mío vive sólo para el odio. Cada latido es un alarido de odio que grita: ¡Fachenzo!... ¡Madre, tú que estás al lado de Dios, ruégale para que pueda encontrarlo, pues no habrá paz en mi vida hasta que no lo enfrente y pueda hacerte justicia...! Me acostaré. El viaje ha sido largo. ¿Dónde estará mi asistente?... ¡Qué oscuro está esto!... Mejor, descansaré... ah, qué cansancio...
GARABITO: —Córrase un poquito para la orilla que la cama es chica.
LUCIO: —¡Asistente Garabito!
GARABITO: —¡A la orden, mi teniente!
LUCIO: —¿Qué hace en mi lecho?
GARABITO: —Se lo estaba calentando, mi teniente.
LUCIO: —¿Ha estado todo el tiempo aquí, escuchando?
GARABITO: —Absolutamente nada, mi teniente. Ud. puede haber conversado con una mujer, con la condesa, que yo no escuché nada. Estaba dormido, dormidito...
LUCIO: —¡Póngase el uniforme y retírese!
GARABITO: —Teniente... ¿Qué novia sacamos, eh? De entrada nomás, una condesa. ¿Qué tajada, eh?
LUCIO: —¡Asistente, retírese!
GARABITO: —Cuando termine de vestirme, mi teniente.
LUCIO: —Y dentro de dos horas me despierta.
GARABITO: —¿Se acuesta sin comer, mi teniente? A la entrada del pueblo vi unos lechones, que me hacían señas... ¿Cargo uno?
LUCIO: —Cuidado, asistente, con que usted o los soldados toquen algo en este pueblo. Comunique al sargento que descanse a la tropa.
GARABITO: —Bien, mi teniente. Comunicaré eso, siempre que usted se levante y me dé el cinturón que está debajo suyo. Porque si hago el saludo se me caen los breches...
LUCIO: —Sírvase y retírese.
GARABITO: —A sus órdenes. Media vuelta y un paso corto, uno largo... paso corto, uno largo... (Pasos que se alejan) ¡Sargento Doricio!
DORICIO: —¿Qué, asistente?
GARABITO: —¡Ordena el teniente Lucio que sean requisados todos los lechones del pueblo y que no se le dé descanso a la tropa!
DORICIO: —¡Bien!
GARABITO: —Creo que era así... Un paso corto, uno largo... otro corto (Pasos) Me voy a comer. Un paso largo... otro largo... Todo largo...

SANTIAGO BENVENUTO
(ADALBERTO CAMPOS)

Pasiones

(Fragmento)

Juan: Te confieso que casi no puedo creer que estés aquí conmigo.
Milagros: Juan, ¿qué es eso tan urgente que querías decirme?, ¿qué es lo que pasa?
Juan: Bueno que, que me estoy volviendo loco por ti. Que acabo de pelearme con Abel definitivamente por ti.
Milagros: ¡Por favor!
Juan: Sí, tenía que hacerlo y sentí que debía hacerlo. Y no solamente me pelearía con Abel sino con el resto del mundo por ti. Te he odiado, Milagros, te he odiado desde que supe tu relación con Abel.
Milagros: ¿Por qué me dices eso?
Juan: Porque es así, te he odiado, he odiado cada recuerdo contigo.
Milagros: ¿Para eso me llamaste?
Juan (Al ver que ella amaga salir): ¿Adónde vas? Quédate aquí. Tienes que saber qué siento, cómo me siento. Tú y Abel son los culpables de mi desesperación, de mi tormento y mi amargura.
Milagros: ¿Qué estás diciendo, Juan? ¿Que yo soy culpable? ¿Yo? Yo fui sincera contigo. Te dije que te quería, pero como a un amigo nada más.
Juan: Sincera. ¿Sincera?
Milagros: Sí, sincera.
Juan: Sin embargo sigues ocultándome que eres la amante de mi mejor amigo.
(Música más intensa que marca el final de un bloque).

Juan: Porque es el esposo de mi hermana, porque era mi mejor amigo, Milagros, yo no comprendo cómo pudiste entregarte a tanta bajeza. No entiendo. Es un hombre casado, yo voy a llegar a creer que mamá tenía razón cuando decía que eras inmoral. Explícame.
Milagros: Compréndeme, yo amo a Abel y él me ama. Mi amor es todo y el suyo también. El me prometió que se casaría conmigo.
Juan: No seas ilusa Milagros. El va a arreglar con Bárbara. Lo que hizo contigo lo hizo por celos al encontrar a Bárbara con Silvio. Por eso te mintió, te engañó desde un primer momento.
Milagros: Eso es mentira.
Juan: No, yo fui testigo, fui testigo de su locura. A Bárbara la ama. Jamás va a divorciarse porque no podrá, ni querrá ni lo dejarán. Hay muchos intereses creados en juego como para dejarlos de lado y casarse contigo, tienes que ser realista.
Milagros: Mentira, no te creo. Yo le creo a Abel. ¿Por qué?, ¿por qué me dices esto? ¿Me quieres volver loca?

LIGIA LEZAMA



Agradecemos a fotonovelas *Anahí* sin cuya colaboración la producción gráfica de este suplemento hubiera sido imposible.